

Fecha de recepción: 27/07/2014

Fecha de admisión: 24/09/2014

PRESENCIA FEMENINA DURANTE LA GUERRA DEL PACÍFICO. EL CASO DE LAS RABONAS

Nanda LEONARDINI HERANE

Centro de investigación, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima (Perú)

Resumen

Si bien la presencia femenina está registrada en los ejércitos de América Latina desde las épocas más remotas es, a partir del siglo XIX cuando esta, a través de la rabona, «complemento necesario del soldado peruano, sin el cual no tendría ni resignación ni valor», comienza a llamar la atención a viajeros y literatos nacionales, así como a los artistas plásticos que la plasman en pinturas y grabados.

El vocablo rabona esconde el nombre de miles de mujeres anónimas. Oculta la vida de millares de féminas que, sin buscar reconocimiento, desapercibidamente ayudaron a construir la historia «mínima», quehacer indispensable para poder escribir la gran historia del Perú estructurada en torno a próceres, héroes y caudillos durante las guerras de emancipación, intervención y conflictos fratricidas internos por alcanzar el poder. En esta oportunidad nos detendremos en aquellas referidas a la Guerra del Pacífico (1879-1883).

Palabras clave: Guerra del Pacífico, rabonas, arte latinoamericano, literatura latinoamericana, historia latinoamericana.

Abstract

While the presence of women is to be registered in Latin American armies from the earliest times, it was from the nineteenth century when the female presence, by means of the 'rabona' person, began to be noticed by travelers and domestic writers, as well as artists representing them in their drawings and paintings. These faithful and enduring creatures, «a necessary complement of Peruvian soldiers and without which there would be neither endurance nor courage for them,» followed the army during long, weary marches, carrying the knapsacks and cooking utensils and sometimes an infant strapped on their backs.

The word 'rabona' hides the name of thousands of anonymous women. It conceals the lives of thousands of women who, without seeking recognition, inadvertently helped to build the «small» history, essential to write the great history of Peru, structured around the founding fathers, heroes and warlords during the Independence wars and fratricidal conflicts for power. This time we will focus on those related to the Pacific War (1879-1883).

Keywords: Pacific War, rabonas, latin american art, latin american literature, latin american history.

A partir del siglo XIX las rabonas¹ comienzan a llamar la atención como personajes singulares que, de una u otra manera, forman parte de los ejércitos en el arma de infantería. Ante ellas, los textos latinoamericanos se detienen para describirlas, siempre con marcado carácter displicente. En el caso del Perú, si bien algunos viajeros como Flora Tristán y Paul Marcoy habían hablado acerca de ellas en las décadas de 1830 y 1840 en sus respectivos libros, el primer peruano en hacerlo es Manuel Atanasio Fuentes en *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres* con un extenso párrafo ilustrado con xilografías, al que titula: «Soldados y Rabonas»; en él señala: «El complemento necesario del soldado peruano, y sin el cual no tendría ni resignación ni valor, es la *Rabona*».

Entrado el siglo XX, los historiadores Jorge Basadre y Pablo Macera le otorgan un breve comentario, pero solo a aquellas rabonas que habían participado en la Guerra de Independencia.

Para el caso del arte, el interés es posterior a la emancipación. Se inicia a través del pintor Pancho Fierro, seguido por el francés Leonce Angrand y el español Ramón Muñiz a lo que es necesario agregar algunas xilografías y litografías que ilustran los libros de Paul Marcoy, Fuentes y Carlos Prince.

Si bien fueron innumerables las mujeres que participaron en la Guerra del Pacífico como rabonas, este trabajo está estructurado sobre la base de aquellas que, anónimas o con nombre propio, lograron pasar a la posteridad gracias a la pintura o al grabado.

¿QUIÉN ES LA RABONA?

La rabona es conocida como la mujer que de manera silenciosa acompaña a su marido durante las interminables campañas militares. Mal vista por la sociedad conservadora de su época por romper con esquemas preestablecidos así como por las autoridades castrenses no solo por su sexo, sino por su miserable aspecto, para «disuadirla» en su empeño era humillada cortando de raíz el único atributo de hermosura y feminidad que la pobre poseía: sus largas y negras trenzas.

Pero, ¿el vocablo rabona, de adonde proviene? Para el *Diccionario de la Lengua Española* es un «americanismo» referido a la «Mujer que suele acompañar a los soldados en las marchas y en campañas»². Esta voz, para la *Enciclopedia Salvat*, posee otro sentido: «Rabona. Dícese del animal que tiene el rabo más corto que lo ordinario en su especie, o que no lo tiene». Entonces, es a esta última idea que corresponde el por qué, a partir del siglo XIX, en el Perú se denomina así a las mujeres que acompañaban a sus maridos en la guerra. «Como se llama *rabón* al caballo sin cola, se dio el nombre de *rabonas* a estas mujeres de trenzas cortadas»³. Desde el

¹ Son conocidas en otras latitudes de nuestra América Latina como: «soldaderas o Adelitas» (México), «gulangas o juanas» (Colombia y Ecuador), «tropeñas» (Ecuador), «troperas» (Venezuela), «mambisas» (Cuba), «cantineras o vivanderas» (Chile).

² *Diccionario de la Lengua Española* (1970: 1106).

³ *La Lima criolla de Pancho Fierro* (2006: s/p.).

punto de vista específicamente peruano, el *Diccionario Histórico y Biográfico del Perú. Siglos XV-XX* (1986) no registra la palabra, lo cual resulta bastante insólito, pues veinte años antes, el investigador Alberto Tauro del Pino en la primera edición de su *Enciclopedia Ilustrada del Perú* había apuntado:

«Rabona: mujer que acompañaba y atendía al soldado peruano durante las campañas militares de la guerra emancipadora. Tanto en el bando realista como en el patriota, la necesidad de emprender largos recorridos dependiendo de la resistencia del hombre andino reclutado como soldado, creó la necesidad de concederle el derecho a una rabona o mujer de compañía, capaz de atender sus necesidades. De este modo los servicios auxiliares eran menos costosos y solo se destinaban a los oficiales. La tropa de rabonas solía marchar a retaguardia, llevando cada una a sus espaldas, en un enorme rebozo de bayeta anudado sobre el pecho, los útiles de cocina, a veces un hijo, algunas provisiones y la fajina para prender el fuego»⁴.

Este término áspero, de carácter genérico, esconde el nombre de miles de mujeres anónimas que seguían a los soldados, sus maridos o convivientes, en las diversas contiendas del siglo XIX. Es una voz que oculta la vida de millares de féminas que desapercibidamente ayudaron a construir parte de la historia «mínima»; sin buscar reconocimiento, su quehacer fue indispensable para poder escribir la gran historia del Perú estructurada en torno a próceres, héroes y caudillos durante las guerras de emancipación, intervención y conflictos fratricidas internos por alcanzar el poder.

LA GUERRA DEL PACÍFICO

Se trata de una de las tantas guerras de intervención habidas en América Latina durante el siglo XIX⁵. Conocida también como la «Guerra del Guano y el Salitre» o la «Guerra con Chile», esta se inicia motivada por intereses económicos tras de los cuales estaban los capitales ingleses.

En terrenos peruanos y bolivianos situados en la faja costera de Sudamérica, existían importantes yacimientos de salitre explotados por capitalistas chilenos y británicos. En 1874, el gobierno boliviano acordó no aumentar los impuestos al salitre por 25 años, acuerdo no ratificado por el Congreso boliviano; por el contrario, el Poder Legislativo impuso un impuesto de diez centavos por quintal. Esta decisión fue el detonante para que el gobierno chileno, a inicios de 1879, se sintiera con el derecho de ocupar, militarmente, el territorio boliviano donde se encontraban algunos yacimientos. La excusa era el maltrato que los trabajadores chilenos recibían

⁴ Tauro del Pino (2001: 2201).

⁵ Reconquista española en México (1829); Primera intervención francesa en México (1838); Intervención norteamericana en México (1846-1848); Intervención norteamericana en Centroamérica (1856); Segunda intervención francesa en México (1862-1867); Reconquista española en Ecuador, Perú, Bolivia y Chile (1865-1866); Guerra de la Triple Alianza (1865-1870): Brasil, Argentina y Uruguay contra Paraguay; Guerra de los Diez Años (1868-1878); España contra Cuba; Guerra del Pacífico (1879-1883); Chile contra Perú y Bolivia; Intervención norteamericana en Cuba y Puerto Rico (1898); Intervención norteamericana en Haití (1915).

en las salitreras. El Perú, que en 1874 había firmado un tratado secreto de defensa mutua con Bolivia a fin de resistir la hegemonía chilena en el Pacífico sur, entró a participar en el citado conflicto a partir del 5 de abril de 1879 cuando Chile le declara la guerra.

Siguiendo el relato del alto mando militar boliviano José Vicente Ochoa, los ingleses por su parte, en una fingida no participación enviaban algunas de sus naves a las costas en conflicto, como es el caso de la fragata de guerra *Turcois* que, el 21 de mayo de 1879, mientras sucedía el combate de Iquique, llegaba a la bahía de Arica «en protección de [los] intereses británicos»⁶. El resultado tuvo consecuencias desastrosas para Bolivia y Perú: la pérdida de gran parte de sus territorios y la invasión de Chile al Perú durante dos años. El Tratado de Ancón, firmado el 20 de octubre de 1883, pone fin a esta guerra, aunque las tropas invasoras dejan Lima recién en enero de 1884.

LAS RABONAS COMO TEMA DEL ARTE NACIONAL PERUANO

A los pocos años de finalizado el conflicto (1888), el pintor español Ramón Muñiz, radicado en el Perú desde antes de la guerra⁷ y que, por lo tanto, había vivido la invasión chilena a Lima entre enero de 1881 a enero de 1884, finaliza su cuadro *El repase*, ambientado en la toma de Chorrillos, balneario situado al sur de Lima. Dicho balneario, hasta antes de la invasión, había sido lugar de recreo para la aristocracia limeña, con elegantes residencias veraniegas. A partir de noviembre de 1858, se accedía a él por tren. «Allí se trasladó a veces el gobierno, durante el verano; y en los salones de sus elegantes “villas” propagose el juego de azar, con tanta intensidad que a veces bastó una noche para destruir o improvisar una fortuna»⁸.

Para poder analizar la obra de Muñiz en su contexto, es necesario remitirse a algunos testimonios referidos a la batalla de Chorrillos, aquel fatídico 13 de enero de 1881.

El general ecuatoriano Francisco Salazar, que combatía en las filas invasoras, en su libro *Las Batallas de Chorrillos y Miraflores* publicado en Lima al año siguiente, narra:

«A las 3 y media de la mañana, comenzó el ejército chileno a avanzar resueltamente al asalto de la posiciones enemigas (...) dos batallones habían tomado ya a sangre y fuego importantes posiciones. Otras hubo, empero [que] hacían más encarnizada resistencia a las tropas encargadas de ocuparlas. (...) Roto así el centro de la línea, sus defensores, arrollados de frente y envueltos en retaguardia, sufrieron enormes pérdidas y huyeron en confuso tropel, siguiendo unos el camino de Chorrillos para atrincherarse en las casas de esta villa (...) estremecida de repente con el continuo estallar de los huecos proyectiles de cañón, con el traqueteo incesante de los tiros de rifle y con los gritos de guerra de las tropas de uno y otro bando, que se hacían

⁶ Ochoa (2012: 52).

⁷ Lavarello de Velaochaga (2009: 268).

⁸ Tauro del Pino (2001: 653).

a quema ropa, en cien y cien grupos, un fuego nutrido y certero hasta empeñarse de seguida en desesperada lucha a bayoneta, cuchillo y culatazos»⁹.

Alrededor de las dos de la tarde la batalla estaba concluida mientras un terrible incendio «devoraba la opulenta villa (...) en medio de humeantes cadáveres»¹⁰.

El relato del lienzo, sin lugar a dudas, está referido a los últimos momentos de la batalla, cuando los soldados peruanos, ya en la villa de Chorrillos, en medio de los tiros de rifle y gritos de uno y otro bando, se hacían a quema ropa un fuego nutrido hasta encontrarse cuerpo a cuerpo en una desesperada lucha a bayoneta calada, cuchillo y culatazos.

Muñiz plantea la tela en tres planos. En el primero, con acabado dibujo y detalles minuciosos, desarrolla la escena principal dentro de una composición triangular; la base es el soldado peruano caído, vestido con impecable uniforme blanco, en tanto los otros lados de la figura geométrica los conforman: la intrépida rabona y el soldado chileno. Ella, de rostro suplicante, en el suelo junto a su marido, sin temor a las consecuencias, lo medio cubre con el brazo izquierdo, mientras levanta el derecho para detener al enemigo de expresión furiosa quien, con bayoneta calada, intenta rematar al adversario inerte. En el claro formado al centro, yace el cuerpo del vástago de la pareja, olvidado por la madre en el apuro frente a la muerte. El artista no descuida la paleta, realizando con ella un interesante juego cromático de contrapunto que permite el equilibrio colorístico: al rojo del pantalón del infante chileno, contrapone el verde de la lliclla¹¹ de la rabona; responden al azul de la casaca los tonos amarillentos del arenal. Esta intensidad es mediatizada por el blanco uniforme del soldado yacente, tal vez símbolo de una bandera blanca universalmente aceptada en señal de rendición¹² o a la pureza de sacrificar la vida para defender a la Patria.

El segundo plano, en medio de la humareda levantada por los cañonazos, relata parte de la batalla, con los muertos de ambos bandos y jinetes a galope tendido recorriendo el campo enfrentándose a infantes que les disparan. Aunque las figuras están bien definidas, el dibujo carece de detalle, hecho comprensible para no distraer al espectador. El sentido de profundidad es marcado por una diagonal hacia el horizonte, la que se une con la pendiente del Morro Solar que, ligeramente perceptible en medio del *sfumato*, sirve como telón de fondo complementado por un cielo claro, despejado, característico del verano.

El cuadro de Ramón Muñiz, además de ser un documento histórico visual y una denuncia de las atrocidades de la guerra, enaltece la labor de las rabonas que, con aparentes tareas menores —espías, enfermeras, cocineras, lavanderas, cargadoras y

⁹ Salazar (2010: 81-86).

¹⁰ *Ibidem*, p. 86.

¹¹ Lliclla, voz quechua para designar a la vistosa manta que las mujeres indias y mestizas emplean en la espalda para cargar a su hijo o cualquier objeto. La amarran en el pecho o se la prenden con un tupu, alfiler de gran tamaño.

¹² Vinci (1981: 65).

esposas— en silencio absoluto, sin interés de recompensas, jamás desfallecen ante la adversidad.

MAMAY GRANDE

De entre todas las rabonas de este conflicto, podría considerarse a doña Antonia Moreno de Cáceres¹³ como la encarnación más alta de estas, aunque ella no lo percibiera de esa manera.

Mamay Grande, como la llaman con cariño los indios de la sierra, era de carácter recio, valiente y decidido. Identificada con su esposo¹⁴ en ideales y acciones, en 1881 determina acompañarlo durante la resistencia militar conocida como La Campaña de la Breña, a raíz de la invasión chilena, la toma de Lima y el intento de conquistar el interior del país por parte de los invasores.

Esta arriesgada actitud la asume, pues: «mi dignidad de peruana se sentía humillada, viviendo bajo la dominación del enemigo y decidí arriesgar mi vida, si era preciso, para ayudar a Cáceres a sacudir el oprobio que imponía el adversario»¹⁵.

De esta manera, sin dejar día a día de coser ropa, cuidar a sus hijas, en medio de todo tipo de limitaciones Antonia, junto al ejército, recorre la sierra central, pasando por diversos lugares a través de rutas complejas ya que el general Cáceres, para desorientar al enemigo, «se convertía en forjador de caminos, los cuales tan pronto parecía que nos llevaban al infinito como otras veces se diría nos iban a precipitar a las tinieblas»¹⁶.

Pero dejemos que ella misma lo explique:

«Habíamos seguido con el ejército al lado de Cáceres, durante casi toda esa heroica campaña de La Breña, tan heroica como dolorosa, compartiendo todo género de privaciones y ansiedades, de frío, de hambre y también, a veces, de ráfagas de alegría; de pasos escabrosos por las montañas, por los bordes de los abismos, desafiando los precipicios. En fin, todo un conjunto de asechanzas y amarguras que nos ligaban más con esos valerosos muchachos que yo miraba, como a hijos, y mis pequeñas como a hermanos»¹⁷.

¹³ Antonia Moreno Leyva nace en Ica, Perú, el 13 de junio de 1848. De su relación con Andrés Abelino Cáceres nacen cuatro hijos. Combativa militante en contra de la invasión chilena, junto a su prole acompaña a su marido en la Campaña de la Breña. Moreno fallece el 26 de febrero de 1916 en Lima. Enterrada en el sencillo mausoleo de la familia en el cementerio Presbítero Maestro, con posterioridad, es trasladada al Panteón de los Héroes junto a los restos de su marido. Es la única mujer que ha recibido este reconocimiento.

¹⁴ El general Andrés Avelino Cáceres nace en Ayacucho, Perú, el 10 de noviembre de 1836 en el seno de una familia acomodada; fallece en Ancón, Lima, el 10 de octubre de 1923. Conocido como «El Brujo de los Andes» por la estoica resistencia que presenta a las tropas invasoras chilenas en los Andes peruanos durante los dos años que dura la Campaña de la Breña (1881-1883), con posterioridad ocupa la presidencia del Perú en dos períodos: 3 de junio de 1886 a 10 de agosto de 1890 y de 10 de agosto de 1894 a 19 de marzo de 1895.

¹⁵ Moreno (1976: 19).

¹⁶ *Ibidem*, p. 55.

¹⁷ *Ibidem*, p. 99.

Sin considerarse rabona, Antonia comenta sobre estas:

«Las indias del Perú tenían culto por Cáceres; le llamaban “Taita” (padre) y, como compañeras de los soldados, seguían la campaña prestando eficaces servicios de enfermeras o atendiendo al lavado de ropa y preparación del rancho (comida). Entre estas, había algunas muy inteligentes y listas: fingían no saber castellano, cuando iban al campamento chileno, hablando entre ellas solo en quechua, de manera que los enemigos no se cuidaban de ellas, y mientras les vendían fruta, escuchaban todo lo que aquellos decían. Un día, una indiecita frutera vino llorando al campamento y, acercándose a Cáceres, le dijo: “Taita, cuídate. He oído a los chilenos que vendrá un italiano para matarte. Como creen que yo no hablo castellano, no hacen caso de mí”. La pobre india sollozaba desconsolada. Cáceres la tranquilizó, diciéndole: “No me matarán porque tomaré precauciones. Anda, nomás, tranquila y no llores”»¹⁸.

Entre 1887 y 1889, cuando Cáceres ejercía su primera gestión presidencial, doña Antonia es retratada por el joven pintor Carlos Baca Flor¹⁹. La tela tiene un concepto espacial libre de la parafernalia escenográfica barroca a la cual continuaban aferrándose algunos artistas renombrados de la época; por esta razón la obra se convierte en algo disímil y, por lo tanto, vanguardista gracias a un fondo claro trabajado con pinceladas sueltas que recuerdan las impresionistas donde destaca el rostro elaborado dentro de cánones que señalan perfecta academia y dominio del dibujo. Por otra parte el retrato es concebido para una esfera privada, familiar, cuando Baca Flor, dejando de costado el estatus político que por aquel entonces ocupaba Antonia como esposa del primer mandatario, solo resalta su rango socio económico a través de elegante vestido y accesorios. Mamay Grande, sentada en tres cuartos de perfil es una mujer de cuarenta años, rolliza, representada como verdadera matrona segura de sí misma, hecho que testifica la grandeza señorial y protectora mantenida hacia los indios que habían acompañado a su marido en aquella agueruida Campaña de la Breña.

La tradición relata que doña Antonia no tenía empatía hacia el joven artista, pues desaprobaba el romance que este tenía con Hortensia, la hija mayor del matrimonio Cáceres-Moreno²⁰. El retrato es:

«... un hermoso óleo que contiene la venganza del pintor. La retrató con la nariz grande y le abultó un lunar de carne en el pecho. La esposa de Cáceres colgó el cuadro en el sitio más visible de su casa. Al mostrarlo recordaba el viejo dicho: “Quien de amarillo se viste, a su hermosura asiste”»²¹.

No solo el fino pincel académico de Baca Flor se detiene en Doña Antonia. Ella sería protagonista de, al menos, tres caricaturas. Como es sabido, una de las maneras inmediatas que el pueblo adopta contra los gobiernos autoritarios o a las

¹⁸ *Ibidem*, p. 35.

¹⁹ Destacado pintor y escultor conocido preferentemente por su producción retratística. Nace en Islay, Arequipa, Perú en 1867; fallece en Neuilly-sur-Seine, Francia, en 1941.

²⁰ Thorndike (1979: 112).

²¹ *Ibidem*, p. 113.

prohibiciones de cualquier índole, es la humorística. La investigadora venezolana Mirla Alcibíades al respecto comenta:

«... el veto se opone a la risa, o el humor es una forma de resistencia. Así se ha hecho a lo largo de la historia.

El problema con esta recurrencia habitual al humor es que banaliza el discurso estético (...): se elige un tema, se organiza en rima rápida y fácil, se desacraliza el asunto tratado, el resultado alcanza la intrascendencia»²².

Regresando a la familia Cáceres-Moreno, es conocida la gran amistad que la unía con la literata Clorinda Matto²³ quien, en 1892 funda el bisemanario *Los Andes*²⁴. La prensa local narra este suceso con un «arte efímero por excelencia»²⁵, la caricatura, en la singular imagen *Matrimonio de alta política*, donde doña Clorinda contrae nupcias con Andrés Avelino Aramburú²⁶ conocido con la chapa «cola de camarón», director del diario *La Opinión Política*. En esta caricatura el general Cáceres hace las veces de sacerdote, en tanto los testigos son Hildebrado Fuentes, director de *El Diario*, y doña Antonia en cuyo singular peinado se percibe con claridad un moñito que alude a su categoría de rabona, mientras el melón que carga hace referencia a su antigua profesión antes de su matrimonio: «vendedora de melones en el mercado de Ica»²⁷. De esta manera la sociedad limeña, que nunca la quiso por su origen provinciano y social, la ridiculizaba y de paso lo hacía también con la escritora Clorinda Matto.

A la caída de su segundo gobierno²⁸, Cáceres junto a su familia se exilia en Buenos Aires²⁹. La partida de Antonia al lado del ex mandatario es motivo suficiente para inspirar dos caricaturas³⁰, publicadas con un mes de diferencia en *El Leguito Fray José*, pasquín difamatorio pierolista³¹. Su

²² Alcibíades (2012: 30).

²³ Clorinda Matto de Turner nace en Calca, Cusco, Perú, en 1854. Desde la jefatura del diario *La Bolsa*, en Arequipa, mantiene una postura patriota; finalizada la Guerra del Pacífico se traslada a Lima donde dirige la revista *El Perú Ilustrado* (1889-1891). Entre octubre de 1892 y mayo de 1893 edita el bisemanario *Los Andes*. Depuesto el general Cáceres de la presidencia del Perú, Matto es desterrada por orden de Nicolás de Piérola, en 1895. A partir de entonces radica en Buenos Aires donde fallece en 1909. Tauro del Pino (2001: 1625).

²⁴ Era impreso en su propia imprenta; en él hacía «eco a la personalidad política del general Andrés A. Cáceres». Tauro del Pino (2001: 1625).

²⁵ Mujica Pinilla (2012: 25).

²⁶ Andrés Avelino Aramburú Sarrio nace en Lima en 1845 y fallece en la misma ciudad, en 1916. «Comprometido por la significación patriótica del general Andrés A. Cáceres, respaldó su gobierno desde *La Opinión Nacional*», reconocido diario que dirigió durante cuatro décadas, a partir de diciembre de 1873. Tauro del Pino (2001: 196).

²⁷ La tradición popular y las malas lenguas de la época aluden este tipo de trabajo, aunque documentalmente no ha sido probado.

²⁸ Asumió el 10 de agosto de 1894 y renunció el 19 de marzo de 1895.

²⁹ En la capital argentina vivió en 1895 y 1899.

³⁰ La primera data del día 17 de abril y la segunda del 18 de mayo de 1895.

³¹ El caudillo Nicolás de Piérola nace en Arequipa, Perú, en 1839 y fallece en Lima en 1913. Enemigo acérrimo de Cáceres, o de cualquiera que se le cruzara en sus intereses políticos, es presidente en dos oportunidades: 1879-1881 y 1895-1899. Su ambición era tan desmedida que hunde al país en una cruenta guerra civil antes de asumir por segunda vez la presidencia.

«“escritor” y el dibujante “satírico” eran un “terrible vengador”. Pero no era cierto. Estos eran como el “médico” que prevenía las enfermedades sociales o las curaba con sus censuras, críticas y sanciones. (...) El humor era un signo de salud social y mental y la risa que producían estas imágenes buscaban tener un efecto liberador e iconoclasta. La labor fiscalizadora del caricaturista –aseguraba *El Leguito Fray José*– requería de facultades especiales como la “bondad” y la “resignación” puesto que estos ciudadanos de buena fe valientemente seguían los dictados de su conciencia solo para “hacer el bien y sin esperar recompensa alguna”»³².

La huida del tirano es la primera de estas caricaturas³³. Aquí se aprecia a Antonia, llamada por la clasista sociedad limeña como «Antuca, la melón podrido»³⁴; está representada como rabona, con su cabello recogido en el consabido rabito. Montada en una cabra con la cabeza de Justino Borgoño, sostiene bajo el brazo derecho un gran melón mientras el izquierdo porta la bandera «MADAME MELÓN / PATRONA / DE LOS LADRONES». A galope tendido sigue a la mula, cuya cabeza es la de Pedro Muñoz Sevilla, Prefecto de Lima, sobre la cual cabalga Cáceres como si fuese un avestruz con galones en sus alas y elegante bicornio emplumado. Pero, ¿por qué un avestruz? Porque este es el único animal que cuando siente peligro esconde su cabeza para escapar despavorido, sin querer saber de nada; es por eso que el ñandú preside a los demás acompañantes partidarios, «huyendo del país luego del triunfo de las fuerzas revolucionarias acaudilladas por Nicolás de Piérola»³⁵.

El grupo es azuzado por el mismo Leguito Fray José, panzón fraile franciscano que zumba en el aire un largo látigo mientras exclama: «Soy el Leguito / de los Madgíares / que a nadie temo / decir verdades / Y daré zurras / con mi cordón / a los tronchistas / de la Nación», en tanto el niño negro que lo acompaña clava un tridente en las posaderas de César Chacaltana, uno de los aliados de Cáceres.

No satisfecho con esto el caricaturista Vinagrillo elabora, al mes siguiente³⁶, una segunda obra a la cual titula *Pasando los Andes chilenos*. En ella, la pareja, acompañada de su fiel perro el Prefecto de Lima Pedro Muñoz Sevilla, es seguida de un gallinazo³⁷, es decir detrás de la carroña que simboliza la ex pareja presidencial, razón por la cual también abandona junto a ellos el territorio peruano. Antonia le sirve a su marido como bestia de carga, de allí la cabeza de burro coronando la suya. En su lliclla raída carga el general descalzo pero con espuelas. Ella, calzada de ojotas, damajuana en mano, está embarazada, detalle que alude el estado de gravedad que tuvo durante la Campaña de la Breña y que le había costado la vida de la criatura

³² Mujica Pinillas (2012: 24-25).

³³ Litografía sobre papel publicada en *El Leguito Fray José* (2.ª época, n.º 5), Lima, 17 de abril de 1895, p. 2.

³⁴ Fernández Zavala (2013). La expresión «Antuca, la melón podrido» Pilar Fernández la escuchaba de niña, en la década de 1940, de boca de su abuela materna.

³⁵ Mujica Pinillas (2012: 187).

³⁶ Litografía sobre papel publicada en *El Leguito Fray José* (2.ª época, n.º 14), Lima, 18 de mayo de 1895, p. 2.

³⁷ Ave carroñera conocida en México como zopilote.

al momento de nacer. La pareja es acompañada por su fiel perro con el retrato de uno de sus aliados políticos.

Al respecto, Ramón Mujica comenta:

«Pese a sus intentos, los constitucionalistas no pudieron responder a la virulencia de la maquinaria visual democrática. (...) Con el triunfo de su líder [Piérola], pasquines como *El Leguito Fray José* o *El Fósforo* arreciaron sus ataques contra el Héroe de la Breña y su esposa Antonia Moreno de Cáceres, comparada con una rabona...»³⁸.

Antonia y su familia, exiliada en el extranjero por algún tiempo, retorna al país con posterioridad para vivir una tranquila vida alejada de la política.

CARLOS PRINCE Y SU LIBRO *LIMA ANTIGUA*

Para 1890, seis años después de haber concluido de la Guerra del Pacífico, el francés Carlos Prince³⁹, radicado en Lima desde 1862, publica *Lima Antigua* en tres tomos⁴⁰. Es, precisamente, en el tercero donde dedica un apartado especial a «La Rabona», con cinco xilografías extraídas del texto de su amigo Manuel Atanasio Fuentes, *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*, grabados sin pie de imagen a los que, por supuesto, no les da crédito de dónde fueron tomados.

Como no es nuestro interés parafrasear lo que Prince señala, se entrega para que su testimonio no pierda el sentido estricto de la esencia que el autor quería imprimirle.

«La *rabona*, llamada también *amorosa*, es un tipo *sui generis*.

Podemos decir que ella es el complemento del soldado peruano, pues sin ella no tendría este resignación ni valor.

En los cuerpos peruanos no hay cantineras, como en los de otras naciones, porque no son precisas, desde que cada soldado tiene su *rabona* que le prepara la comida, tanto en los cuarteles cuanto en los campamentos, y ella también es la que le lava su ropa y cuida de su limpieza.

Si el soldado es sufrido é infatigable en las marchas, otro tanto es la *rabona*, que lo sigue á todas partes, soportando con santa resignación todas las penas y fatigas de una larga jornada por caminos escabrosos y escarpados.

Cuando algún cuerpo está en marcha, las *rabonas* van á su retaguardia y caminan al igual de la tropa, y esto no es solamente ahora que hay ferrocarriles y anchas carreteras, sino que fué también en las épocas y tiempos en que no se contaba con tales adelantos y facilidades. Es en este extremo sorprendente la resistencia de esas

³⁸ Mujica Pinillas (2012: 105).

³⁹ Carlos Prince había nacido en París, el 9 de septiembre de 1839. Desde temprana edad trabaja en un taller de imprenta propiedad de unos familiares. En 1854, con casi quince años de edad abandona Francia para dirigirse a Nueva York y más tarde a Centro América. Arriba a Lima en 1862 donde se queda definitivamente y forma una familia. Fallece el 28 de marzo de 1919.

⁴⁰ Los denominó series. La Serie 1 la tituló *Tipos de Antaño*; la 2, *Fiestas Religiosas y Profanas*; la 3, *La Limeña y más Tipos de Antaño*. Todas ellas estaban ilustradas con numerosas viñetas, varias tomadas de estudios que le habían antecedido.

pobres mujeres, y lo que sobre todo parece inverosímil, y que sin embargo ha sido presenciado y referido por multitud de testigos oculares, es que las indias y principalmente las *rabonas*, llegan á alumbrar en los caminos, y para no retrasar su marcha, acto continuo de dar á luz la criatura, la cargan á la espalda y siguen el viaje, como si nada les hubiera acontecido.

Es de advertir que la india acostumbra cargar su cría en las espaldas, y, ni sufre angustias, ni experimenta mayor cansancio con ese peso. En campaña soporta con mucha resignación el fardo que lleva a las espaldas, pues á más de su cría, carga también á la vez todos los útiles de cocina y su ropa, llevando además en los brazos un asqueroso perro á quien idolatra tanto como á su hija.

Ello es, que la india, en todo caso, se acomoda perfectamente á las circunstancias, y siempre resignada y pacienzuda, continúa en todas sus labores acostumbradas, preparando el rancho para su soldado, lavando y haciendo, en fin, todas sus faenas ordinarias, con el gusto que caber puede en esa gente tímida é incapaz de ser festiva, por sus hábitos y natural tristeza»⁴¹.

Después de citar un párrafo del libro de Manuel Atanasio Fuentes, continúa:

«Uno de los rasgos más característicos de la *rabona* es, su ascendrada abnegación, la que en casi todas las circunstancias raya en élla el fanatismo.

Pero si es cierto que, principalmente en el seno de su vida conyugal, manifiesta la mayor resignación, no debemos desconocer que también es capaz de acometer acciones heroicas cuando su vida ó la de su marido están en peligro. Numerosos ejemplos se han ofrecido en que la *rabona* se ha distinguido por esos actos de heroicidad»⁴².

Detengámonos algunos instantes ante los grabados, sumamente interesantes por su contenido y la manera como han sido trabajados. El primero, *Rabonas lavando*, probablemente acontece en el interior del cuartel por la pared que circunda la escena que se desenvuelve entre dos señoras sentadas en el suelo; mientras una restriega la ropa la otra, por su actitud, da a entender que ambas sostienen una larga conversación reservada; sobre el árbol detrás de ellas, que sirve como telón de fondo, un lienzo blanco se seca al sol. A esta xilografía continúa *Soldado de infantería en marcha fuera de fila* donde la pareja –soldado-rabona– se traslada con sus pertenencias en un paisaje serrano; la imagen obedece al comentario de Prince: «En campaña, [ella] soporta con mucha resignación el fardo que lleva en las espaldas...». Con respecto a *Rabona en marcha* muestra a una decidida joven que avanza por el campo con su hija a la espalda, a la retaguardia, «llevando –como dice el mismo Prince– además en los brazos un asqueroso perro á quien idolatra tanto como á su hija». En *Rabona* la doña, ensimismada, con la mirada perdida, como ausente, hierática, con su hijo a cuesta se encuentra en la más inmensa soledad, en medio de la nada. Finalmente, la escena *Soldado peinando a su rabona* guarda cierta ternura; es un momento íntimo cuando el marido saca de la cabeza de su mujer los impertinentes piojos que tanto la incomodan.

⁴¹ Prince (2011: 21-22).

⁴² *Ibidem*, p. 22.

No contento con su propio aporte, para finalizar su escrito Prince transcribe del libro *Mariacha*, publicado en 1888 por el Círculo Literario, obra del joven D. Elías Alzamora⁴³, el poema *La Rabona* donde «pinta admirablemente la abnegación varonil de la *rabona*».

«Ya tras la larga travesía, inmensa,
Tras los duros tormentos y fatigas,
Se preparan las fuerzas enemigas
A hacer de sus pendones la defensa,
Ya el ronco ruido del cañón se escucha!
Ya comenzó la lucha!

En el fulgor horrible del combate,
En su atroz y confusa algarabía,
La amorosa María
Tiembla asustada, pero no se abate.

Y llega con esfuerzo denodado,
Allí donde el combate es más cruento,
Y es ella quien da aliento
A la heroica pujanza del soldado.

De pronto, amenazada
Por mortal proyectil, que al fin la hiere,
Detiene el paso y cae derribada,
Lanza un suspiro, se estremece, y muere!»⁴⁴.

De esta manera concluye la presencia activa de las rabonas y su reconocimiento en el quehacer literario y plástico decimonónico. Para las guerras del siglo XX ya no eran necesarias gracias a las modernas estrategias militares. Así pasan a formar parte del olvido, pues la historia oficial no está interesada en las minorías, ni menos en el asunto de género más aún cuando se trata del estrato más bajo de una sociedad estratificada.

LAS RABONAS CONTINÚAN PRESENTES

A pesar del desagravio oficial y académico que hacia las rabonas siempre se ha tenido, ellas continúan vigente en el Perú profundo⁴⁵, el espacio donde nacieron y vivieron. Ahora son rescatas a través de la fiesta y la danza, razón por la cual continúan presentes. El caso específico es en la festividad de San Sebastián, celebrada

⁴³ De Alzamora es también autor del poema *Gratitud*, escrito en 1889 como homenaje «Al marino argentino que brindó en / Chile por Miguel Grau», el cual fue y publicado en la revista *El Perú Ilustrado*. Alzamora, que para 1924 ejercía un alto cargo en la Sociedad de Beneficencia de Lima, a inicios de febrero de 1914, junto a un grupo de amigos, fue detenido por protestar en contra del gobierno de Óscar R. Benavides al pretender este disolver el Congreso de la República.

⁴⁴ Prince (2011: 23-24).

⁴⁵ Se denomina «Perú profundo» al sector más grande del Perú, ubicado en la sierra y la selva, el cual nunca ha sido considerado por las autoridades gubernamentales dentro de sus proyectos, y siempre ignorado por la élite económica con el más profundo desprecio.

entre el 19 y 23 de enero en el distrito Huaripampa⁴⁶ (provincia de Jauja, región Junín) situado en el valle del Mantaro a 3357 metros sobre el nivel del mar. Allí aparecen los *Auquish Capitán* (Capitán viejo), danza que resalta la presencia del mariscal Andrés Avelino Cáceres durante la Campaña de la Breña, cuando ingresa y permanece en este distrito. El día 20, que es uno de los centrales, «Se escenifica el ingreso de las rabonas y soldados (tropa de montoneros) a la plaza del poblado» con ropa vieja y andrajosa, para simular que llegan de la guerra⁴⁷.

Al día siguiente, el de la parada, la tropa viste «ropa militar y el Auquish Capitán» en su caballo blanco se pasea, recorre todo el distrito, redacta y hace lectura de su testamento⁴⁸.

No es casual que los huaripampeños tengan afecto e identidad con el mariscal Cáceres. Este distrito

«... fue escenario de un episodio decisivo durante la guerra civil que en 1885 enfrentó el general Andrés A. Cáceres contra el gobierno del general Miguel Iglesias⁴⁹. Allí situó aquél sus mejores fuerzas (15-XI-1885), asediado por una división iglesista; y, al mismo tiempo, dispuso dos operaciones que dieron a sus adversarios la engañosa impresión de estar ante la victoria. (...) Pero en cambio, las fuerzas acantonadas en Huaripampa avanzaron por ásperas rutas hacia La Oroya (...) dejando aislada a las fuerzas de Iglesias»⁵⁰.

Ahora bien, quedaría por descubrir si la danza en cuestión alude a la presencia de Cáceres durante la Campaña de la Breña en el momento en el cual pasa por allí para sortear al adversario chileno o pocos años después (1885) cuando se establece y, ayudado por los pobladores, burla y doblega al ejército de Iglesias. Sea una u otra posibilidad, o las dos, es lo mismo, pues en ambas participan de manera abnegada las activas rabonas para apoyar al «Taita», al mariscal Cáceres, que será siempre el actor principal.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCIBÍADES, Mirla, *Andrés Bello en Caracas*, Caracas, Fundación Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2012.
- Enciclopedia Salvat. Diccionario*, México, Salvat Mexicana de Ediciones, 1983.
- Diccionario Histórico y Biográfico del Perú. Siglos XV-XX*, Lima (Perú), Milla Batres, 1986.
- Diccionario de la Lengua Española*, Madrid, Real Academia Española, VI vols., 1970.
- FERNÁNDEZ ZAVALA, Pilar, Entrevista realizada por Nanda Leonardini Herane en Lima (Perú), el 21 de agosto de 2013.

⁴⁶ Llanura indómita. Tauro del Pino (2001: 1226).

⁴⁷ Tuesta (2010: 24).

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Miguel Iglesias nace en Cajamarca, Perú, en 1830 y fallece en Lima, en 1909. Asume la presidencia de la República de manera provisoria el 2 de marzo de 1884, cargo al cual el general Cáceres se enfrenta en una cruenta guerra civil que dura hasta diciembre de 1885.

⁵⁰ Tauro del Pino (2001: 1226).

- La Lima criolla de Pancho Fierro*, Lima, Museo Numismático, Banco de Crédito del Perú, Catálogo, 2006.
- LAVARELLO DE VELAOCHAGA, Gabriela, *Artistas plásticos en el Perú. Siglos XVI-XVII-XVIII-XIX-XX*, Lima, Editorial Pacasmayo, 2009.
- MORENO DE CÁCERES, Antonia, *Recuerdos de la Campaña de la Breña*, Lima, Milla Batres, 1976.
- MÚJICA PINILLA, Ramón, *La rebelión de los lápices. El Perú del siglo XIX en caricaturas. Catálogo*, Lima, Biblioteca Nacional del Perú, 2012.
- OCHOA, José Vicente, *Diario de la Campaña del Ejército Boliviano en la Guerra del Pacífico*, Lima, La Casa del Libro Viejo, 2012.
- PRINCE, Carlos, *Lima Antigua. Tipos de antaño*, Serie 3.^a, Lima, La Casa del Libro Viejo, 2011.
- SALAZAR, Francisco J., *Las Batallas de Chorrillos y Miraflores y el Arte de la guerra*, Lima, La Casa del Libro Viejo, 2010.
- TAURO DEL PINO, Alberto, *Enciclopedia Ilustrada del Perú. Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad*, Lima, Peisa, 17 vols., 2001.
- THORNDIKE, Guillermo, *1850 Perú 1900. Autorretrato*, Lima, Editorial Universo, 1979.
- TUESTA, Sonaly, *Fiestas. Calendario y costumbres*, Perú, Edición de la autora, 2010.
- VINCI, Leo, *Magia de las velas*, Madrid, Edaf, 1981.



FIG. 1. *Ramón Muñiz. El repase. 1888, óleo sobre tela. Museo del Real Felipe.*



FIG. 2. *Carlos Baca Flor. Retrato de Antonia Moreno de Cáceres. 1887-1889, óleo sobre tela. Colección particular.*



FIG. 5. Pasando los Andes chilenos. 18 de mayo de 1895, caricatura.



FIG. 6. Rabonas lavando. 1890, xilografía.



Fig. 8. Rabona en marcha. 1890, xilografía.



Fig. 7. Soldado de infantería en marcha fuera de la ley. 1890, xilografía.



Fig. 10. Soldado peinando a su rabona. 1890, xilografía.



Fig. 9. Rabona en marcha. 1890, xilografía.